N
44
.1C16
Z44
1920

Property of

The Hilla von Rebay Foundation

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Metropolitan New York Library Council - METRO

http://archive.org/details/wassilykand00zehd

IRKW

KÜNSTLER DER GEGENWART

HERAUSGEGEBEN VON

DR. PAUL FERDINAND SCHMIDT

ERSTER BAND:

WASSILY KANDINSKY

VON HUGO ZEHDER

1920

RUDOLF KAEMMERER VERLAG / DRESDEN

WASSILY KANDINSKY

VON

HUGO ZEHDER

UNTER AUTORISIERTER
BENUTZUNG DER RUSSISCHEN SELBSTBIOGRAPHIE

MIT EINEM FARBENDRUCK
ACHT NETZÄTZUNGEN UND VIER STRICHÄTZUNGEN

THE HILLA VON REBAY FOUNDATION
77 MORNINGSIDE DRIVE
GREENS FARMS, CONNECTICUT 06436

1920

RUDOLF KAEMMERER VERLAG / DRESDEN

WASSILY KANDINSKY: TRÄUMERISCHE IMPROVISATION
SAMMLUNG BIENERT/DRESDEN

Image not reproduced.
May be under copyright.

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Die wundervollen Selbstbekenntnisse, die Kandinsky — 1913 deutsch herausgegeben — im vorletzten Jahre in erweiterter Form russisch erscheinen ließ, und auf denen die vorliegende Abhandlung aufgebaut ist, rufen uns mit Lebhaftigkeit die Erscheinung dieses außerordentlichen Mannes und seine Münchner Wirksamkeit wieder in die Erinnerung. Was er der europäischen Welt an malerischen Ideen gab, ist heute schon Gemeingut geworden, so meteorhaft seine Gegenwart uns, durch die endlosen Kriegsjahre getrennt, rückblickend erscheinen mag. Indes, wie ungewöhnlich und einmalig auch seine Lehre und Anwendung der absoluten Farbe erschien, ohne Vorläufer ist sie nicht; und es fügte sich, daß an einem so bedeutsamen Problem deutsche, französische und russische Geistigkeit beteiligt war.

Am frühesten und klarsten hat der Hamburger Philipp Otto Runge zwischen 1806—1810 der Malerei eine wissenschaftliche Grundlage für die Farbenlehre gegeben. Man hat sich seit der Wiederentdeckung dieses großen Romantikers durch Lichtwark auch mit seiner Farbentheorie beschäftigt, die nicht systematisch, sondern in Einzelschriften, Fragmenten und Briefstellen verstreut, aus seinen nachgelassenen Schriften zu entnehmen ist. Als Maler, und für Maler denkend, geht er naturgemäß rein von dem Pigment aus, dessen Eigenschaften er in durchsichtige und undurchsichtige teilt, und dessen System er in eine Farbenkugel mit den Polen Schwarz und Weiß konzentriert. Was seine Bemühungen sehr nahe an Kandinsky heranbringt, ist seine Gabe und Theorie der Synästhesie und die symbolische Bedeutung, die er den Farben

beilegt: durchaus im Sinne der Romantiker findet er eine lebendige Analogie von Farben und Tönen, vergleicht er farbige Helligkeit und Dunkelheit mit Höhe und Tiefe der Oktaven und die qualitative Farbe mit Tonfärbung der Klänge. Es ist dies in romantischem Gewande bereits eine Vorbereitung der Synästhesie Kandinskys.

Zu reiner Anwendung seiner Theorien gelangte Runge noch nicht, weil seine ganze Zeit noch in der Objekt-Darstellung befangen war. Aber er empfand sehr stark die mystische und psychologische Bedeutung des Lichts und der einzelnen Farben, der Zeitgesinnung entsprechend in religiöser Bindung: das Göttliche gekleidet in die Offenbarung der Farben, die christliche Dreieinigkeit im Dreiklang seiner Grundfarben Gelb, Rot und Blau. Seine „Tageszeiten", vor allem der „Morgen", sind dergestalt im wesentlichen als Versuche symbolischer Erfassung der Natur zu denken. Hier sollte Farbe in erster Linie nicht am gegenständlichen Träger haften, sondern an ihrer inneren Bedeutung, deren mystisch-göttliche Symbolik erlebt, also psychologisch zu deuten ist. Es ist zuzugeben, daß sie nur mit Zuhilfenahme seiner eigenen Erklärung so zu begreifen ist; daß also Runge von einer eindeutigen Anwendung seiner klar erkannten Farbenidee noch weit entfernt war. Wichtig ist aber und wahrhaft bahnbrechend die erstmalige Aussprache dieser Erkenntnis; und wer weiß, wohin diesen Frühvollendeten noch sein Genie getragen hätte!

Nach der bloßen Praktik des 19. Jahrhunderts taucht dann ein anders gearteter Vorläufer in Seurats Farbenstudien auf, die allerdings rein optisch, nicht psychologisch gedacht waren, als Ausstrahlung, ja als Gipfelpunkt der materialistischen Anschauung im schieren Gesichtsbilde des Impressionismus. Aber durch die Trübung des Gegenständlichen erscheint doch in Seurats Neo-Impressionismus die Wirkung der absoluten Farbe als geahnt. Wie der große Franzose in Raumauffassung und Zeichnung dem ab-

strakten Expressionismus vorgearbeitet hat, so auch in seinem genialen Bestreben nach der Reinheit des Pigments. In seinem praktischen Erproben der Wirkung unvermischt aufgesetzter Farben steckt ein Schritt über Runges Theorie hinaus zu Kandinskys Malerei. Erst das Auge oder vielmehr die verbindende Tätigkeit des Gehirns sollte ja die an sich abstrakten Farbenflecke zum räumlich Gegenständlichen im Sinne des Impressionismus verschmelzen. Aus der Nähe und ganz unbefangen angesehen aber sind Seurats Bilder ein reines Farben-Mosaik: man brauchte sie nur zu vergrößern, um Kandinsky näherzukommen.

Schließlich führen die Bahnbrecher Cézanne und van Gogh zu Matisse. Matisses farbig so außerordentlich weit getriebene Kunst war noch an den Gegenstand gebunden, wenn der auch aller Wirklichkeitselemente entkleidet wurde. Aber wie er und Kandinsky gemeinsam unsrer ganzen Generation die Augen über Farbigkeit und abstrakte Wirkung der Farbe öffneten, sind sie auch innerlich verwandt. Der Unterschied zwischen ihnen ist wesentlich einer der Rasse und des Temperaments: gegenüber dem westlichen System der Weltdarstellung, in jahrhundertalter Uebung bis zur sublimsten Verfeinerung in Matisse gediehen, steht die prachtvolle Voraussetzungslosigkeit des Russen, der in barbarischem Schöpfer- und Selbstgefühl diese ganze Kultur einfach zerschlug und über den Trümmern ein neues Ziel aufpflanzte:

Das von allen Assoziationen und Erinnerungen an Wirklichkeit befreite Erlebnis der absoluten Farbe, die aus dem Klingen der eigenen Seele bricht; ihr psychologisches Element, das die Tore zu einer völlig neuen und verwandelten Welt mit gewaltigem Rucke aufreißt.

Weil mit so kühnen Neuerungen Kandinskys Theorie und Kunst der Zeit vorauseilte, war seine Wirkung noch nicht so rein und unbedingt, wie seine eigenen Schöpfungen. Aehnliche,

nur weniger radikale Bestrebungen vermengten sich mit seiner Einwirkung; selbst die befreundeten Russen in München sind keineswegs nur als seine Schüler zu verstehen, Jawlenski, Mogilewski so wenig wie die Werefkin, die reizvolle und besondere Wege beschritt und in recht eigentlich romantischer Darstellung verharrte. Auf den stärksten, bedeutendsten Russen, auf Chagall, ist, wenn überhaupt, sein Einfluß nur als ein indirekter zu bezeichnen. Eine weit lebhaftere Wirkung tat seine Persönlichkeit und sein Beispiel bei den Deutschen, zunächst seines Münchner Kreises: bei Franz Marc am stärksten und fruchtbarsten, weil Kandinsky ihm offenbar zur Befreiung von der Grautonigkeit und matten Realistik der Münchener Schule (der „Scholle") verhalf. Freilich blieb auch Marc nicht bei dieser seiner mittleren Periode großflächiger und glasfensterhafter Farbenkompositionen stehen; am Ende kam er durch Vermittlung kubistischer, ja futuristischer Anschauungsformen zu mehr verinnerlichten und abstrakten Gebilden, die sich wieder von Kandinsky entfernen, und wir wissen nicht, wohin er gelangt wäre, wenn der Tod ihm nicht sein Ziel gesetzt hätte.

Nun aber übernahm, zumal seit den letzten Jahren, sein Freund Campendonk sein Erbe. Mit seiner langsameren und unregelmäßigen Entwicklung ist er eigentlich erst nach dem Kriege zu einem Farbensystem gelangt, das im Geiste Kandinskys konzipiert scheint und in seiner ganz abstrakten Verwertung reiner und glühender, oft gleichsam vibrierender Farben über die romantische Dinglichkeit seiner Darstellungen sich selbständig verbreitet. Ueberhaupt scheint Kandinskys Einfluß mit dem Abstand der Zeit in Deutschland zu wachsen. Denn die früh gestorbenen Rheinländer aus dem Freundeskreise des „Blauen Reiters" (der 1912 von Kandinsky und Marc mit Gleichgesinnten als geistiges Fanal herausgegeben wurde), die Macke, Seehaus, Bolz usw., sind wohl mehr von Matisse bedingt als von dem Russen. Dagegen hat er während

des Krieges und später nachhaltiger auf die Kreise des „Sturm" gewirkt: es ist nicht zuviel gesagt, wenn man Erscheinungen wie Muche, Arnold Topp, Molzahn, ja auch Schwitters und ähnliche sich nicht ohne den Vorgang Kandinskys zu denken vermag. Hier ist aber bereits eine wesentlich anders gerichtete Fortwirkung seiner Tendenzen festzustellen, deren Ende noch nicht abzusehen ist.

So beginnt wohl erst eigentlich Kandinskys glänzende und reiche Persönlichkeit sich fruchtbar auszuwirken. Was in Rußland selber unter seinen Anhängern vorgeht, entzieht sich unserer Kenntnis.

Seine frühere Tätigkeit in München schien der folgenden Darstellung mit einigem Recht als weniger erheblich. Es sind handwerklich gute, aber im eigentlichen Sinne dekorative Arbeiten figürlicher Art von Münchnerischem Geschmack, deren inneres Verhältnis zu seiner abstrakten Kunst zu deuten einer späteren Zeit ruhiger Würdigung vorbehalten bleiben muß. Denn es geht nicht an zu sagen: weil Kandinsky bis 1911 diese nicht sehr hervorstechenden Spielereien machte, sei er von vornherein eine mittelmäßige Begabung, und der Schluß auf die Qualität seiner Klangmalerei müsse daraus gezogen werden (was man ja ebenso auch bei Nolde, Marc und anderen wiederholen könnte). Vielmehr ist hier ein für allemal auf den ungeheuren Wesensunterschied zwischen naturnachahmender und gegenstandsloser Kunst hinzuweisen und zu betonen, daß es eine ganz andere Organisation verlangt, Männerchen zu malen oder innere Klang-Erlebnisse in Farben zu übersetzen; und daß der Rückschluß von einem Saulus auf den bekehrten Paulus gänzlich unzulässig ist, weil hier durch einen messerscharfen Schnitt der Berufene von dem unberufen Herumtastenden geschieden ist wie zwei Welten, die nichts miteinander gemein haben.

Dr. Paul F. Schmidt.

BLAUES, BLAUES . . . .

Blaues, Blaues hob sich, hob sich und fiel.

Spitzes, Dünnes pfiff und drängte sich ein, stach aber nicht durch.

An allen Ecken hat's gedröhnt.

Dickbraunes blieb hängen scheinbar auf alle Ewigkeiten.

Scheinbar. Scheinbar.

Breiter sollst du deine Arme ausbreiten.

Breiter. Breiter.

Und dein Gesicht sollst du mit rotem Tuch bedecken.

Und vielleicht ist es noch gar nicht verschoben: bloß du hast dich verschoben.

Weißer Sprung nach weißem Sprung.

Und nach diesem weißen Sprung wieder ein weißer Sprung.

Und in diesem weißen Sprung ein weißer Sprung. In jedem weißen Sprung ein weißer Sprung.

Das ist eben nicht gut, daß du das Trübe nicht siehst: im Trüben sitzt es ja gerade.

Daher fängt auch alles an . . . . . .

. . . . . Es hat gekracht . . . . .

(Wassily Kandinsky)

Ueber einen Künstler schreiben, heißt, ein Bild seiner Persönlichkeit entwerfen wollen. Das setzt voraus, daß Daten über den menschlichen und künstlerischen Entwicklungsgang vorliegen, die es gestatten, ihn — gleich einer Romanfigur — in der Vorstellung erstehen zu lassen. Elternhaus und Landschaft, Jugend und erste Begegnung mit der Kunst, Freunde und Lehrer, der Kampf mit und in der Oeffentlichkeit, Neigung und bestimmende Einflüsse, die ganze Reihe der Erlebnisse miteinander zu verketten, um danebenher die psychischen Reaktionen des Einzelnen, um den es sich handelt, entwickeln zu können, heißt, diesen Einmaligen aus der bewegten Mannigfaltigkeit alles Lebendigen herausheben, daß seine Einzigkeit deutlichen Umriß erhält.

Ueber Wassily Kandinsky liegt eine Schrift vor, die den Menschen und Künstler so klar umreißt, daß mit ihr vielleicht alle weiteren dieses Thema berührenden überflüssig erscheinen dürften. Es ist seine Selbstbiographie, die der Künstler dem „Kandinsky-Album", das im Verlage der Sturm (Berlin) 1913 erschienen ist, beigefügt hat. Eine Ergänzung des Bildes gibt die 1918 in Moskau in russischer Sprache erschienene Monographie, deren Text gleichfalls vom Künstler herrührt und die vom Verlage der Moskauer Abteilung der bildenden Künste des Volkskommissariats der Oeffentlichkeit übergeben wurde. Ihr Inhalt deckt sich in den

wesentlichen Teilen mit der deutschen Ausgabe des Sturm-Verlages. Ein Vergleich der deutschen mit der russischen Selbstbiographie zeigt, daß der Künstler nichts von dem zurückzunehmen hatte, was er fünf Jahre früher an Einblicken in sein Leben gewonnen; es ist nichts geändert worden, und was hinzukam, bezieht sich fast ausschließlich auf allgemeine künstlerische Fragen. Wer also Kandinskys „Leben" kennen lernen will und seine tiefe, lautere, musikalische Persönlichkeit, der befasse sich mit dem Studium der deutschen Selbstbiographie.

Ueber einen Künstler schreiben, heißt, in das Verständnis seiner Werke einführen wollen. Es wird dabei vorausgesetzt, daß die formale Erscheinung der Werke — und sei es auch nur ungenau und undeutlich — dem Leser schon bekannt oder daß ein Abbildungsmaterial vorliegt, welches diese zu vermitteln geeignet ist. Sollte es sich um einen Künstler handeln, dessen Eigenart weitab von den Ausdrucksformen der „Richtung" liegt, auf die die Optik des Publikums eingestellt ist, so müssen, wenn nicht jegliches Verständnis fehlen soll, Uebergangserscheinungen dem Zuhörer oder Zuschauer bekannt sein oder diese durch erweitertes Anschauungsmaterial vermittelt werden können. Im zweiten Falle kann eine befriedigende oder gar eindeutige Bestimmung des in Frage gestellten Objekts nur unter größten Schwierigkeiten erzielt werden. Tieferen Grund der Betrachtung bietet der Ausdruckswille des Künstlers, das, was ihn zu seiner Formgebung getrieben. Das Werk ist Symbol innerster Vorgänge. Es ist die Ausein-

andersetzung des Künstlers mit der Welt des Sichtbaren und der seiner Psyche.

Auch über seine Kunst, mehr noch über seinen Kunstwillen, hat Kandinsky sich ausgesprochen. Einiges findet sich in der Selbstbiographie, das Grundlegende in seinem Buch „Ueber das Geistige in der Malerei", Verlag R. Piper & Co., München, 1912, Wichtiges auch im Sammelbande „Der blaue Reiter" (Herausgeber W. Kandinsky und Franz Marc, R. Piper Verlag, München). Wohl kein Buch über die neue Malerei, kein Manifest hat eine solche Bedeutung, ja einen so großen Einfluß auf die Entwicklung der Malerei selbst erlangt. Es ist eine Tatsache, daß der größte Teil der Maler, die heute à la Kandinsky malen, niemals ein Gemälde Kandinskys zu Gesicht bekommen hat, wohl aber das Buch; und es gibt kaum einen Künstler des „Expressionismus", der sich nicht irgendwie instinktiv auf dieses Buch beruft, wenn vom „inneren Klang" der Farben oder vom Formungsprinzip nach der „inneren Notwendigkeit" die Rede ist. Das „Geistige" in der Kunst ist zu einem oft mißverstandenen Schlagwort geworden. Es ist also auch auf dieses Buch des Künstlers hinzuweisen und jeder, der nicht bis zum Erlebnis der Bilder vordringen konnte, aber den Wunsch besaß, das Geheimnis kennen zu lernen, hat nach dem theoretischen Werk Kandinskys gegriffen. Manche Voraussetzung in ihm trifft nicht zu, und manche Schlußfolgerung erscheint nicht genügend begründet, am wenigsten geglückt sind die Stellen, in denen die Wissenschaft zu Hilfe gerufen oder diese in Parallele zur

Kunst gebracht wird. Der metaphysische Gehalt und kühne Ueberschwang erfahren an falscher Stelle eine Einengung durch rationalistisch-materialistische Spekulation. Vor den Bildern versagt letztere noch vollkommen. Und Befangene sollten immer wieder sich die seelische Verfassung, die in steter Gefühlsbereitschaft befindliche Persönlichkeit des Künstlers ins Gedächtnis rufen, um den gefühlsbetonten, schöpferischen Unterbau, auf dem sich das Werk erhebt, nicht zu verlieren. Alle dogmatischen Erörterungen, die seine Theorie einengen, führen vorläufig zu nichts. Das rein künstlerische Erlebnis steht hier in erster Reihe und allein da; Empirisches zu konstruieren, kann vielleicht erst morgen gelingen. Wie Kandinsky seine theoretischen Arbeiten aufgefaßt wissen will, sagt er in der deutschen Selbstbiographie: „Mein Buch über das Geistige in der Kunst" und ebenso der „Blaue Reiter" hatten hauptsächlich zum Zweck, diese unbedingt in der Zukunft nötige, unendliche Erlebnisse ermöglichende Fähigkeit des Erlebens des Geistigen in den materiellen und in den abstrakten Dingen zu wecken. Der Wunsch, diese beglückende Fähigkeit in den Menschen, die sie noch nicht hatten, hervorzurufen, war das Hauptziel der beiden Publikationen. Die beiden Bücher wurden und werden oft mißverstanden. Sie werden als „Programm" aufgefaßt und ihre Verfasser als theoretisierende, in Gehirnarbeit sich verirrt habende „verunglückte" Künstler gestempelt. Nichts lag mir aber ferner, als an den Verstand, an das Gehirn zu appellieren. Diese Aufgabe wäre heute noch verfrüht gewesen und wird sich als nächstes,

wichtiges und unvermeidliches Ziel in der weiteren Kunstentwicklung vor die Künstler stellen. Dem sich gefestigt und starke Wurzeln gefaßt habenden Geist kann und wird nichts mehr gefährlich sein, also auch nicht die viel gefürchtete Gehirnarbeit in der Kunst, — —" (so weit der deutsche Text, dem Kandinsky in der russischen späteren Ausgabe sofort folgende interessanten Sätze anschließt:) „— sogar ihr Uebergewicht über den intuitiven Teil des Schaffens nicht, und man endet vielleicht mit der gänzlichen Ausschließung der „Inspiration". Wir kennen nur das Gesetz von heute, der wenigen Jahrtausende, aus denen sich allmählich — mit deutlichen Abschweifungen — die Genesis des Schöpfertums emporgewachsen. Wir kennen bloß die Eigenschaften unseres „Talentes" mit seinem unausweichlichen Elemente des Unbewußten und mit der bestimmten Färbung dieses Unbewußten. Doch das von uns durch Nebel der Unendlichkeit weitentfernte Kunstwerk wird vielleicht auch durch Errechnung geschaffen, wobei die genaue Errechnung nur dem „Talent" sich eröffnen wird, wie z. B. in der Astronomie. Und wenn es auch nur so ist, so wird auch dann der Charakter des Unbewußten eine andere Färbung haben als in den uns bekannten Epochen." Heute muß sich Kandinsky noch gestehen: „Nie hatte ich die Kraft, die Formen anzuwenden, die mir auf dem Wege des logischen Denkens, nicht gefühlsmäßig, entstanden. Ich verstand es nicht, die Formen zu ersinnen, und es ist eine Qual für mich, reine Verstandesformen zu sehen. Alle Formen, die von mir jeweils

gebraucht wurden, kamen „von selbst" zu mir: sie standen entweder schon ganz fertig vor meinem Auge, und es blieb mir nur, sie zu kopieren, oder sie bildeten sich im Verlaufe glücklicher Arbeitsstunden. Manchmal wollten sie sich lange nicht geben, und ich mußte geduldig und zuweilen auch mit Angst im Herzen warten, bis sie in mir reiften. Dieses innere Reifen läßt sich nicht beobachten, es ist geheimnisvoll und hängt von verborgenen Ursachen ab. Nur auf der Oberfläche der Seele fühlt man ein unklares inneres Brodeln, eine eigenartige Spannung von inneren Kräften, die immer mehr die glückliche Stunde voraussagt. Ich denke, daß dieser seelische Prozeß der Befruchtung vollkommen dem physischen Prozeß der Geburt des Menschen entspricht. Vielleicht entstehen genau so die Welten. Doch wie in der Kraft der Anspannung, so auch nach ihren Eigenschaften sind diese Aufstiege sehr verschieden. Nur die Erfahrung kann die Art und die Eigenschaft ihrer Ausnutzung lehren. Ich mußte mich trainieren, um mich nicht einfach gehen zu lassen, sondern die in mir arbeitende Kraft zu zügeln und zu leiten. Mit den Jahren habe ich begriffen, daß eine Arbeit mit starkem Herzklopfen, mit gepreßter Brust, — und daher auch mit einem Schmerz in den Rippen — mit Anspannung des ganzen Körpers kein befriedigendes Resultat gibt. Nach solchem Aufschwung, während dem das Gefühl der Selbstkontrolle und Selbstkritik minutenweise ganz verschwindet, folgt sofort der Fall. Solch ein outrierter Zustand kann bestenfalls einige Stunden dauern. Er würde für eine

kleine Arbeit reichen. Er läßt sich sehr gut für Studien verwenden und solche Sachen, die ich Improvisationen nenne, doch reicht er auf keinen Fall für große Arbeiten aus, die einen gleichmäßigen Aufschwung, eine andauernde und während ganzer Tage nicht abnehmende Spannung verlangen." (Selbstbiographie Moskau 1919.)

Kandinsky ist 1866 in Moskau geboren worden. Als Dreißigjähriger erscheint er in München und wird Schüler der Akademie unter Franz Stuck. 1908 beginnt seine Mission in der Malerei. Was er bis dahin malte, figurale Kompositionen, Historienbilder, Landschaften, Genre, macht ihn wohl im Kreise seiner Münchner Freunde bekannt, wird auch, oft mit Widerspruch, von der Oeffentlichkeit beachtet und begutachtet, ist aber nicht viel mehr als ortsübliche gute Leistung, nur geschmackvoller arrangiert, unter Verwendung deutlich sprechender Farben dekorativ, mitunter geschmäcklerisch aufgebaut. „Scholle", „Jugend", „russische Volkskunst", Kunstgewerbliches dringen überall durch, mehr noch, betonen sich oft vordergründig. Dann hebt die Entscheidung an. Nicht Schritt vor Schritt, sondern schnell, konsequent, mit unerhörter Kühnheit, um bald das zu erreichen, was der Künstler theoretisch im Buch „Das Geistige in der Kunst" als das Ziel seiner Malerei angibt. 1911 malt er das erste „abstrakte" Bild. „Das Geistige in der Kunst" war ein Jahr früher fertiggestellt.

Es hat den Anschein, als beginne eine Weggabelung, die die Kunst von nun an nach zwei Richtungen hin sich fortbewegend zeigt. Am Anfang des neuen Weges steht der Maler aus Rußland. Wie Kandinsky über die ihm zeitgenössische Kunst und zeitliche Bedingtheit der Kunst denkt, sagt eine Stelle in der russischen Monographie: . . . „Die Behauptung, daß ich das Gebäude der alten Kunst umstoßen will, berührt mich immer wie ein Mißklang. Ich selber habe in meinen Sachen nie die Vernichtung der schon bestehenden Formen der Kunst gefunden: Ich sah in ihnen nur klar das innerlich logische, das äußerlich organische, unvermeidliche Wachsen der Kunst. Das frühere Gefühl der Freiheit ist allmählich wieder zu meinem Bewußtsein gekommen, und so stürzen eine nach der anderen die nebensächlichen Forderungen, die in keinem Verhältnis zur Kunst stehen und die ich früher stellte. Sie fallen alle zugunsten einer einzigen: der Forderung inneren Lebens im Werke . . .". Und an einer anderen Stelle: . . . „Nur in den letzten Jahren lernte ich endlich mit Liebe und Freude die meiner persönlichen Kunst „feindliche", „realistische" Kunst zu genießen und gleichgültig und kalt an den „in der Form vollkommenen" Werken, die mir scheinbar im Geiste verwandt waren, vorbeizugehen. Doch jetzt weiß ich, daß diese „Vollkommenheit" bloß eine äußerliche ist, rasch zerrinnt und daß eine vollkommene Form unmöglich ist ohne den vollkommenen Inhalt: der Geist bestimmt die Materie und nicht umgekehrt. Das unerfahrene, geblendete Auge erlischt bald, und die nur zeitweilig betrogene Seele kehrt sich bald weg.

Das von mir vorgeschlagene Maß hat die eine schwache Seite, daß es „unbeweisbar" ist — besonders in den Augen derer, die selbst nicht nur einen aktiven schöpferischen, sondern auch passiven Gehalt nicht sehen, das heißt, in den Augen derer, denen es beschieden ist, stets auf der Oberfläche der Form zu bleiben, die nicht imstande sind, sich in das Unmeßbare der Inhalte zu vertiefen . . .". Und weiter: „. . . Es war mir nicht leicht, mich von der gewohnten Anschauung der überragenden Bedeutung des Stils, der Epoche, der formalen Theorie loszusagen und mit der Seele anzuerkennen, daß die Qualität des Kunstwerkes nicht vom Grade des in ihm ausgedrückten formalen Geistes der Zeit abhängt, nicht von der in gewisser Periode als fehlerlos anerkannten Uebereinstimmung mit der Theorie, sondern ohne Beziehung dazu vom Grade der Kraft inneren Lebens des Künstlers und von der Höhe der von ihm gewählten und nur für ihn notwendigen Formen. Und klar wurde es mir, daß unter anderem auch der „Geist der Zeit" in den Problemen der Form gerade und ausschließlich von diesen klangreichen Künstlerpersönlichkeiten erzeugt wird, die durch ihre Ueberzeugungskraft nicht nur die Zeitgenossen — die nicht solch intensiven Inhalt, sondern bloß äußere Begabung besitzen — sich unterordnen, sondern auch diejenigen Geschlechter, die ganze Jahrhunderte später als diese Künstler leben."

Wie das Wort Dinge, Geschehen, Beziehungen bezeichnet und nicht das Ding, das Geschehen, die gegenseitige Bedingtheit selbst ist, wie es erst einer ganzen Reihe von Worten bedarf, um eine Ansicht des Dinges, des Geschehens, der Abhängigkeiten zu geben, ohne diese selbst zu sein, aber auch die zahlreichsten und kunstreichsten Wortverbindungen, Sätzereihen immer wieder nur neue Ansichten geben, über Teile aussagen und das Eigentliche, um das es sich gerade handelt, gleichsam hinter den Worten erst „erfahren" wird als anschauliche Vorstellung durch einen Akt der Intuition, so vermag auch die dem Auge tönende und hörbare Farbe, vermögen alle Farbenverbindungen diese sichtbare Sprache der Malkunst, deren Reichtum und Anpassungsvermögen größer ist als die der Wortkunst, nicht mehr zu geben als abgekürzte Umschreibungen, Vereinbarungen und Zeichen, die wir anstelle der wirklichen, realen Vorgänge und Erscheinungen aus der Umwelt setzen, uns über diese zu verständigen. Und so ist es auch, wenn der Versuch unternommen wird, Vorgänge der Seele durch Worte oder Bildformen „vollkommen" auszudrücken, sie zu verfestigen. Der dunkle Strom der Gefühle, dahinfließend in ewigem Auf und Ab, in jeder Sekunde verschieden schnell, und mit veränderter Kraft daherflutend, stets anders gefärbt, stets selbst ein Anderes — und Worte, feste Satzverbindungen, Gesetze der Sprache, Farbgrenze und Bildorganismus? Die geistige Ebene der Sprache, die farbige Bildebene mit ihren Gesetzen verhalten sich zur anschaubaren Realität, zum see-

lischen Geschehen, wie ein kunstvolles, engmaschiges Netzwerk, das uns dienen sollte, Sonnenstrahlen zu fangen. Doch wie die sichtbare Welt Teil unseres Bewußtseinsinhaltes ist, ewig und in jeder Minute veränderlich und neu gesehen, wie die Gefühlsbewegtheit, die seelische Reaktion auf die anstürmenden Eindrücke den strömenden Fluß unseres Bewußtseinslebens bildet, so ist Teil des Selbst die Sprache, die — ein neues Gebilde — als ein über dem seelischen Geschehen errichteter, spiegelnder Oberbau aufgefaßt werden kann, geistiger Spiegel und Schein, Spiegel und Nichtsein, — doch eine Spiegelung mit Gesetzen, nach Vereinbarungen, eine Zeichenspiegelung, die das andere „Ich" versteht und die Nachricht gibt über Geschehnisse eigenen Seins, dieses mit einem anderen verknüpfend, um zum Bewußtsein eines gemeinsamen Allseins gelangen zu können. Während aber die menschliche Sprache nicht nur stumme Zeichensprache ist, sondern durch den Laut, der aus der Kehle dringt und sie trägt, ein Unmittelbares, Bewegtes überträgt, — der Laut als Ausrufer und Aufrufer psychischen Vorganges, — so ist das Bild wohl eine stumme Sprache, doch ebenso eindringlich: es ist gewissermaßen die gestische Reaktion des Menschen durch vereinbarte Signale, die — je nach den wechselnden Erfahrungen der Menschheit, je nach ihren geistigen und seelischen Inhalten — ihr „Aussehen" wechseln, verändern, bereichern.

Das Kunstwerk ist eine durch Formen- und Farbensymbole gedeutete anschauliche Darstellung geistig-seelischer Vorgänge. Als Manifestation der gleichsam obersten, hellsten Bewußtseinsschichten gelangen in ihm deren besondere Eigenschaften — Vermögen der Abstraktion, Objektivation, Wertung und das räumliche Denken — als formale Prinzipien zum Ausdruck, die sich als Gesetze des Aufbaues kundgeben. Das Chaos läßt sich nicht künstlerisch ausdrücken. Gestaltetes Chaos ist contra dictio in adjecto.

Als „Gesetz des Aufbaues" erweisen sich geometrische Gebilde, Dreieck, Rechteck, Kreis und ihre Abwandlungen oder die Aufteilung der Bildfläche durch Diagonalen, Radien usw. Darin eben äußert sich der Drang des Geistes zum „Absoluten", und in der geistigsten Malerei, dem Kubismus (Frankreich), wird alles Veränderliche, Natürlich-Organische, der Zeit und dem Tode Unterworfene ausgeschieden, um die „absolute Gestalt" darstellen zu können.

Daß ein Dreieck aber nach etwas aussieht, ein Gesicht, Eigenart, eine geistige Linie hat, die sich als charakterisierende Qualität bei allen Angehörigen seiner Gattung findet, sieht nur das Auge, das den psychischen Klang, den jede Form tönt, empfindet. Kurven, geschwungene Linien sind nicht nur als Umrißformen der Körper bedeutungsvoll, diese gegeneinander abzugrenzen, sondern geben der Bildsprache den eigentlichen Charakter und die Klangfülle. Die Komposition — also der musikalische Aufbau des Bildes, sein Rhythmus, — Hart und Weich, Tempo und Melodie, Klarheit und Ueberfluß — ist aufs engste be-

dingt durch das formbegrenzende, selbständige Bildelement der Linie.

Es ist nicht richtig, Linien auf der Bildfläche nur als Farben sehen zu wollen. Gewiß treten sie als Farben in Erscheinung oder als farbige Begrenzungen farbiger Flächen. Ob sie nun als abstrakte Begrenzungen zweier aneinanderstoßender Farbflächen oder ganz materiell als dazwischenliegender Farbstreifen — der ja wieder zwei abstrakte Begrenzungslinien erhalten darf — wirken, sie bilden den Rhythmus und die Melodie im Bilde, während die Farben nach Gesetzen der „inneren Notwendigkeit" gebildete Harmonien und die Instrumentation darstellen.

Musikalische Linienführung ist Melodie. Es zeigt sich, daß die lineare Komposition eines Bildes auf ganz bestimmte, in ihrer Art unbegrenzte, als Gattung aber begrenzte Anzahl geometrischer Gebilde zurückgeführt werden kann, von denen jedem einzelnen besondere Wirkungsmöglichkeiten innewohnen; sie haben alle einen inneren Klang, der bewußt vom Künstler empfunden wird. Er dient zum Ausdruck, zur Entfaltung nach außen hin seines seelischen Geschehens: durchaus mit der Absicht und der Gewißheit, empfunden und verstanden zu werden!

Die Sprache der Farben ist unermeßlich reich. Jedes Element hat sein eigenes Eindrucksvermögen auf den Beschauer und daher seinen besonderen Ausdruckswert für den Künstler. Im Zusammenhang mit anderen Elementen gibt das einzelne den Eigenwert auf, um als Beiklang, Teilwert in die Mannigfaltigkeit des vom Künstler sym-

bolisch auszudrückenden unteilbaren Gefühlsinhaltes einzugehen. Alle Schattierungen, alle Variationen des Gefühls, Grade seiner Intensität können so aufklingen und verrauschen.

Das letzte Jahrhundert war eifrig beschäftigt, die räumliche Welt mit ihren Erscheinungen und Kräften zu erobern, um sie beherrschen zu können. Man trat der Natur „gegenüber" als einem „Außen" und konstruierte Gesetze, nach denen sie ihre Ereignisse zu regeln schien, suchte nach Annäherungen an jene im Ablaufe natürlichen Geschehens; an der Hand eines mathematisch genau zu errechnenden Systems baute man Maschinen, um sich die nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung regulierbaren Kräfte dienstbar zu machen. Auch die Kunst „entdeckte" die Natur. Aber der Künstler sah die Welt so, wie sie wirklich ist, also bewegt, bunt und mannigfaltig, und je genauer er sie beobachtete, um so bunter und beweglicher ward sie: eine unendliche Reihe aufeinanderfolgender Impressionen. Sie nahm er auf, erlitt sie passiv. Als flüchtige Impression ging die Realität in seine Vorstellung ein, und als solche drückte er sie in der Bildsprache wieder aus. Es ist interessant: je energischer die Wissenschaft und Technik alle Hebel daran setzten, Gesetzlichkeiten festzustellen, Tabellen zu errechnen, einfache Formeln für ein unberechenbares Phänomen zu finden, um so aufmerksamer war der Künstler bemüht, den Augenblick festzuhalten,

die Zufälligkeit der farbigen und figuralen Konstellationen zu unterstreichen. Wohl glaubte man, die Natur wissenschaftlich zu erfassen: das Temperament des Künstlers „verfärbte" die erstrebte Objektivität der Beobachtungen und ihr Resultat, das Bild! Man hatte es doch noch im Gefühl, daß auch die Natur ein Seelenzustand ist. Immerhin: wie die Sprache der Wissenschaft unsinnlich, bar jeder Anschaulichkeit, eine Aneinanderreihung von Begriffen ist, so sind auch die Elemente des impressionistischen Bildes als farbige Materie wohl Sinnliches, sie erhalten aber dadurch, daß nichts mehr von der sinnlich-plastischen Kontinuität der Erscheinungswelt, das Formkontinuum, übrigbleibt, sondern dieses aufgelöst wird in ein System von Flecken und Strichen, andeutenden Zeichen, — einen abstrakten Charakter: die Bildsprache des impressionistischen Gemäldes, dessen Elemente oft weniger „natürlich" scheinen als die Bildelemente vieler expressionistischen Kunstwerke. Man sollte sich aber ins Gedächtnis rufen, daß alle Uebersetzung sinnlicher und seelischer Vorgänge in „Kunst" eine „Abstraktion" ist, um eine neue Welt der Vorstellung erstehen zu lassen.

Der Expressionismus lehnte eine Aussprache über die Natur als reine Erscheinung ab. Seine Künstler fühlten sich wohl oder übel durch sie bedingt, nein, mehr noch, empfanden ganz zuerst, wie verkettet menschliches Schicksal mit dem Naturgeschehen ist, das aber ihrer Meinung nach nicht blind herrscht. Doch suchten sie eine „Befreiung" aus der sie umklammernden Gewaltsamkeit und

Bedingtheit. Sie glaubten zu erkennen, daß hinter den Erscheinungen eine Idee verborgen war, die sie als Wesen ansprachen. Das Wesen sprach zu ihnen durch die Sprache ihres Geistes, es manifestierte sich also auch überall: die Vielheit ließ sich als Einheit erfassen! In dem Willen, solches zu erkennen und sich zu dieser All-Einheit zu bekennen, drückt sich jener besondere Zug expressionistischer Religiosität aus. Man ging zurück auf das „Ich"-Erlebnis, suchte es aber in der geistigen Bewußtseinsschicht, erkannte den Willen zum Gesetz als das Absolute menschgeistigen Wesens und trat mit dieser Gewißheit und gläubigen Sicherheit der Natur wieder „gegenüber", sie liebend zu bezwingen, sie sich unterzuordnen. Der Instinkt fühlte deutlich daneben ein dunkles, dem reinen Geiste feindseliges Prinzip der Natur. Die Natur mußte also liebend vergewaltigt werden. In Wirklichkeit sind die expressionistischen Bildtafeln nichts anderes als selbstherrliche Ausdrucksformen, Bildzeichen des sich souverän dünkenden Geistes, der am liebsten die Natur — seine eigene bedingte Natur — zur Unbedingtheit überreden möchte.

Der in Deutschland landläufige Expressionismus entlieh seine Formen dem Kubismus Frankreichs, ohne das störende Bewußtsein einer Welt der Objekte, die nicht eingehen will in seine Abstraktionen, aufheben zu können. Hier klaffte der Riß: verkappt oder offen bekannter Dualismus.

In Kandinsky spricht sich von vornherein ein anderes Prinzip, eine andere geistig-seelische Einstellung aus. Wenn Kandinsky in seinen Bildern, von denen er sagt, sie seien abstrakt (sie sind dinglich gegenstandslos), die Welt der Objekte eliminiert, so tut er es radikal, — doch nicht, wie der konsequente Kubismus, um formale Gesetzlichkeiten auszudrücken, sondern durch die geistig-sinnliche Wirkung der Farben — farbige Materie, — durch ihre Verteilung und Anordnung ganz ursprünglich-direkt Gefühle wachzurufen, die bei der Betrachtung der Natur gleichfalls wachgerufen würden, wenn — ja, wenn wir die Natur eben rein ästhetisch betrachten könnten. Während das durch sie geweckte ästhetische Empfinden stets gestört, abgelenkt wird und sich, obgleich deutlich fühlbar, irgendwie im Hintergrunde verhält, nur in Augenblicken hoch hinauf zu völliger Klarheit sich erhebend, die Bewußtseinsschwelle überschreitet, löst die sprühende, reine Sinnlichkeit der Bilder Kandinskys — gleich wie ein Magnet — den Gegenstrom aus und zieht das Gegenüber an sich.

Während für den Formwillen des Expressionismus die Dinge der Umwelt erst dadurch wirklich Leben erhalten, daß er sie „vergeistigt", ihre Wesenheit durch sich bedingt, führt für Kandinsky die Farbe ein Sonderleben, unabhängig vom Menschen, auf dessen Geistigkeit „unbedingten" Einfluß ausübend.

Auf Kandinsky, ähnlich wie bei van Gogh, üben Farben einen geradezu bezaubernden Einfluß aus: „Bis zum heutigen Tage hat mich der Eindruck — oder genauer ge-

sagt — das Erlebnis der aus der Tube kommenden Farbe nicht verlassen. Ein Druck der Finger, und da kommen sie, eine nach der anderen, diese sonderbaren Wesen, Farben genannt, feierlich, klangvoll, nachdenklich, träumerisch, in sich versunken, mit tiefem Ernst, mit sprudelnder Schalkhaftigkeit, mit einem Seufzer der Befreiung, tiefem zurückhaltendem Klang der Trauer, mit trotziger Kraft und mit Widerstand, mit nachgiebiger Weichheit und Hingebung, mit hartnäckiger Selbstbeherrschung, mit schwankender Unselbständigkeit des Gleichgewichts — in sich selber lebendig, selbständig für das weitere Leben mit allen notwendigen Eigenschaften beschenkt und jeden Augenblick bereit, sich neuen Kombinationen unterzuordnen, sich untereinander zu vermischen und eine unendliche Zahl von neuen Welten zu schaffen. Manche von ihnen liegen da als schon ermattete, schwach gewordene, als tote Kräfte und lebende Erinnerungen an die vergangenen, vom Schicksal nicht gewollten Möglichkeiten. Wie in einem Kampf oder in einer Schlacht kommen aus den kleinen Tuben frische, junge Kräfte, berufen, die alten, verwelkten zu ersetzen. Inmitten der Palette eine sonderbare Welt der Reste der schon gebrauchten Farben, die, weit von ihrem Urquell, auf den Leinwänden herumirren in notwendigen Verkörperungen. Hier ist eine Welt, aus dem Willen zu den gemalten Bildern entstanden und durch Zufälligkeiten und rätselhaftes Spiel der dem Künstler fremden Kräfte bestimmt und geschaffen. Diesen Zufälligkeiten bin ich zu vielem verpflichtet: sie haben mich Dinge gelehrt, die man

nie von einem Lehrer oder Meister hören wird. In manchen Stunden studierte ich sie mit Bewunderung und Liebe; zeitweise schien es mir, daß der Pinsel, der mit unerbittlichem Willen Stücke aus diesen lebenden, schäumenden Wesen herausriß, einen besonderen musikalischen Klang hervorrief. Ich vernahm manchmal ein Zischen der sich mischenden Farben. Es glich dem in der geheimen Küche der geheimnisumhüllten Alchimisten, welches man wahrscheinlich hören würde". Wer denkt hier nicht an Meidners Schilderungen seiner „Nächte des Malers?"

Beziehungen zur empirischen Umwelt darf nicht nachgespürt werden. Aus solchem Verfahren ergeben sich keine der gesuchten „Deutungen" der Bilder Kandinskys. Eine Konvention des Sehens, die sich aus aller bisherigen Kunst gebildet und entwickelt und die sich auch mit unserem Empfinden so vermischt hat, daß wir im Bilde fast triebhaft Relationen zu bekannten Naturformen suchen, sie erwarten, kann sich noch immer nicht mit dem Gedanken vertraut machen, das Kunstwerk als etwas von der natürlichen Welt durchaus Abgetrenntes, wesentlich Unterschiedenes aufzufassen.

Da Kandinsky keine Naturausschnitte, Naturformen aus der Tier- und Pflanzenwelt, keine Darstellung des natürlichen Menschen und seiner Verrichtungen geben will, da er auch zur Umschreibung seines Seelenzustandes im Prin-

zip der Naturerscheinungen nicht bedarf, um durch ihre expressive Umformung im Bildgefüge seinen Bewußtseinsinhalt zu verdeutlichen, befreit er die Elemente, die der bildende Künstler braucht, um überhaupt in eine geistige Verbindung mit dem Mitmenschen treten zu können, reine und gemischte Farben, farbige Formen aus ihrer Abhängigkeit im ausschließlichen Dienste einer Interpretation dinglich gegenständlicher Wirklichkeit und einer Darstellung psychischer Phänomene durch diese und erklärt die Mittel zum Ausdruck, (reine und gemischte Farben, farbige Formen), dem Begriff folgend, als seine Sprache, gleich der Lautsprache souverän, unabhängig, besonderen Gesetzen untertan, die ihr immanent sind, mit eigener Grammatik, Syntax und Metaphysik. Sie folgt den Gesetzen der inneren Notwendigkeit dessen, der sie benutzt, um einem geistig-seelischen Erlebnis mit anschaulichen Mitteln symbolischen Ausdruck zu geben.

Mit „reinen" Formen und Farben, die er abstrakte nennt, gestaltet also Kandinsky seine Bilder. Sie sind dinglich gegenstandslos, haben keinen sachlichen Inhalt. Ohne Umweg über begrifflich faßbare Sachinhalte drückt sich das Gefühl unmittelbar durch die Sprache der Farben — seine Symbole — aus. Die äußere Welt versinkt. Nur leise tauchen hier und da Erinnerungsbilder an sie auf, auch diese in kaum erkennbaren Umrissen, die sich bald auflösen und eingehen in Linienschwingungen, sich hebenden und absinkenden Kurven, die gegeneinander anlaufen, oder sich meiden. Sie sind in steter Beziehung unter-

einander, scheinen noch ein eigenwilliges Leben führen zu wollen, deuten Zielrichtungen an, wirken gleich Kräften.

Gewiß nimmt auch Kandinskys Auge die „Wirklichkeit" wahr. Ueberall weckt es Erscheinung, es entdeckt Begrenzungen, sieht das Einzelne gesondert und geordnet im Raum, im unendlichen Raum, wohin es aber alle Vereinzelung wieder zurückbettet, um — die Erscheinung als solche zu erleben; und immer wieder ereignet sich der gleiche Prozeß: das Eine erscheint und das Andere — räumlich getrennt und gesondert, doch im unendlichen Raum, und in ihm spielend — sich spiegelnd und versinkend, aber als unendlicher Raum, um wieder eine neue Allheit erstehen zu lassen. Kandinsky erlebt das Sein im unendlichen Raum und gibt dem Erlebnis der Seele Ausdruck durch farbige Symbole.

Musik läßt sich nicht durch Worte beschreiben, man muß sie hören. Die Bilder Kandinskys können nicht durch Worte erläutert werden, man muß sie unmittelbar erleben. Musik läßt sich durch die Bilder Kandinskys allerdings erläutern und diese wiederum durch Musik. Nicht, weil beide in der Dauer erlebt werden (die Tonfolge eines Musikstückes erstreckt sich bei den meisten Musikstücken über ein weit längeres Zeitmaß hinaus, als die farbigen Symphonien Kandinskys, deren Klänge sowohl „gleichzeitig" ertönen, als sie auch „mit der Zeit" erst vernommen werden). Auch ist die zur Erklärung des Eindrucks allein

mögliche Anwendung von Bezeichnungen aus dem Gebiet der Musik nicht mehr als eine Umschreibung. Sondern, weil die Musik und die Malerei Kandinskys unmittelbar auf das Gefühl wirken, unbegrifflich direkte Expressionen seelischen Geschehens sind und die abstrakte Welt der Begriffe versinken machen, — darum sind sie einander so nahe. Wenn sie trotzdem lange Reihen von Gedankenassoziationen wachrufen können, so hängt doch deren Sachinhalt vom Vorgestimmten, Erlebenden ab. Wohl geben beide Künste die Richtung an, nach der diese sich bewegen können.

Man hat gesagt, die Bilder Kandinskys erweckten nur „Allgemeingefühle." Was ist das? Ist es ein Zustand, über den sich der ihn Erleidende nicht völlig klar ist, d. h., dieser befindet sich in Augenblicken seltsamer Zerstreutheit, es fehlt dem Gefühl eine Richtung; oder sollte es jener Zustand geistiger Abwesenheit gewesen sein, über den sich nach eingetretenem Wechsel nichts, aber auch gar nichts aussagen läßt, da alle Empfindungen fast unterbewußt vorbeiziehen? — dann kann der ihn Erleidende ein Bild Kandinskys auch noch nicht erfahren, d. h., erlebt haben, also die bezeichnete Gemütsverfassung nicht dem Bilde Kandinskys wie auch keinem irgendwie anders gearteten Bilde eines anderen alten oder neuen Meisters als Wirkung zugeschrieben werden. Erfährt der Beschauer aber das Bild, dringt seine Erscheinung wirklich in wache und be-

eindruckbare Bewußtseinskomplexe ein, dann kann dieser Augenblick nur zweierlei ergeben: entweder reagiert die Empfindung in heftig negativer Weise infolge einer enttäuschten Konvention des Sehens künstlerischer Objekte, man fühlt sich befremdet, unsicher gemacht, daher feindselig, — unsicher gemacht, aber doch noch angezogen, wäre ein Vorstadium zu vollkommenem Verständnis, — oder sie reagiert positiv, d. h., eine starke Gemütserregung tritt ein, ein Zustand freudiger Erhebung, schwärmerischen Genusses paradiesisch blühender Farbwunder, tiefes Versinken in eine fremde Welt — ist das noch ein Allgemeingefühl?

Die Bilder Kandinskys sind das Einfachste auf der Welt für den sie Erlebenden. Begegnung und Genuß werden zu einem einzigen unteilbaren Akt. Es bedarf nur des Augenblicks einer glücklichen Stimmung, und auch der anfangs Befremdete fragt nicht mehr nach der Bedeutung der einzelnen Farben und Formen, da der Chorus der Farben auf ihn eindringt wie die abgestimmten, geordneten Klangfolgen einer Sinfonie. Werden die Bilder Kandinskys zum Problem, dann benötigt es mehrerer Querschnitte, um den Kern wenigstens begrifflich zu fassen, man muß es von verschiedenen Seiten umgehen, um möglichst viele Ansichten gewinnen zu können. Daß die Malerei des Gegenständlichen nicht entbehren kann, glaubten wir zu wissen. Die Sprache wird auch nicht allein als Lautfolge

(oder als eine Reihe von Lautzeichen) empfangen, sondern mit ihr ersteht zugleich ein Vorstellungsbestand, dessen Bilderfolge der gegenständlichen Umwelt entnommen ist. Gewiß gibt es schon reine Lautdichtungen, die Worte, Wortverbindungen so wählen, daß unbegrifflich-direkt seelische Vorgänge ausgedrückt und übertragen werden, wie die Musik es durch ihre Klangsymbole tut. Sie sind noch selten und dürften für lange Zeit Spezialität bleiben, weil diese Aufgabe die Musik einfacher und vollkommener lösen kann. Das „räumliche" Denken bleibt immer mit der Sprache verbunden, wo es sich um das praktische Leben, um die Ueberwindung des Raumes handelt; darin besteht der allergrößte Teil menschlicher Tätigkeit überhaupt. In der Kunst handelt es sich aber um die Erfassung der Seinszusammenhänge durch ein Erlebnis, durch die intuitive Einfühlung in das Geschehen selbst. Die Bewegung soll nicht erklärt, sondern die Bewegtheit selbst gefühlt werden. Empfindungssynthesen! Die dichterische Sprache erblickt hierin ihre eigenste Bestimmung. Die Begriffe werden durch Bilder abgelöst. Es tritt der Rhythmus und der Takt hinzu. Die stumme Pause erhält Bedeutung. Vor allem: die Sprache wird lebendig, spendend durch den Affekt, der ihr die Färbung gibt. Er läßt sie schwingen und die Obertöne in den gleichgestimmten Seelen mitschwingen. Diese künstlerischen Elemente machen sie erst zu einem wahrhaft lebendigen, Leben und Erlebnisse weckenden Organ unseres Daseins. Das muß nochmals betont werden, daß Kandinskys Bilder allein aus

diesen rein künstlerischen Elementen der Mitteilung seelischer Vorgänge bestehen. Das Erlebnis der empirischen Erscheinungswelt (ihre verschiedenen „Ansichten" können durch Begriffe bezeichnet werden), bisher als Naturdarstellung (räumliche Denkinhalte durch künstlerische Rhythmisierung als Vorstellungsbilder erlebt) in der bildenden Kunst zum Symbol erhoben, wird jetzt nochmals unabhängige Eigenschöpfung: die empirisch gegebenen Farben mit ihren psychisch wirkenden Eigenschaften benutzt Kandinsky zu rein künstlerischer Gestaltung, ohne sie erst durch eine Naturdarstellung umzuwerten. Damit verläßt er auch das statische Ideal des Bildgefüges, das einen Moment der Bewegung fixiert, und drängt ins Dynamische: er will die Bewegtheit selbst. Sie zu erfahren, ist nur durch einen Akt der Intuition möglich. Gewiß gelangt solches Erlebnis als eigentlicher Inhalt des Kunstgenusses auch vor anderen Bildern ins Bewußtsein, aber das Gegenständliche zwingt immer wieder zu einem Standpunkt, der sich gewissermaßen außerhalb des Geschehens befindet. Das ist hier so zu verstehen: jede symbolisierte Dinglichkeit nötigt den Beobachter, nach charakteristischen Merkmalen des dargestellten Gegenstandes zu suchen, ihn zu „erkennen", begrifflich zu erfassen, während das Künstlerische — es wird auch das Formale genannt (Komposition, Farbenklang, Rhythmus) — die Kunstsprache! — nur streckenweise vernehmbar wird. So sonderbar es klingen mag: die Bilder Kandinskys sind der Sieg der Kunst in der „Kunst". Zum erstenmal werden die Formen der Natur nicht nochmals

„künstlerisch" dargestellt, sondern die besondere Natur der Kunst, das Anorganische, der organischen Natur gegenübergestellt. Es ist der Sieg der absoluten Kunst. Diese autonome Kunst will einzig und allein bis zu dem Erlebnis vordringen, das auch letzte Erfahrung intuitiver Auffassung der Natur ist: die bewegte Mannigfaltigkeit alles Lebens in der Dauer. Man kann sie nicht mit Worten beschreiben, nicht durch Begriffe bezeichnen, sie gibt sich als überwacher Seelenzustand, dessen Inhalt gleich wechselvoll und (in Bild und Dichtung) nur durch das „Musikalische" (Absolute) in den Künsten geweckt werden kann.

In dem Essay „Ueber die Formfrage" (Der Blaue Reiter) kommt Kandinsky zu dem Resultat: „Die vom Geiste aus der Vorratskammer der Materie herausgerissenen Verkörperungsformen lassen sich leicht zwischen zwei Pole ordnen. Diese zwei Pole sind: 1. die große Abstraktion, 2. die große Realistik. Diese zwei Pole eröffnen zwei Wege, die schließlich zu einem Ziele führen. Zwischen diesen zwei Polen liegen viele Kombinationen der verschiedenen Zusammenklänge des Abstrakten mit dem Realen. Diese beiden Elemente waren in der Kunst immer vorhanden, wobei sie als das „Rein-Künstlerische" und das „Gegenständliche" zu bezeichnen waren. Das erste drückte sich im zweiten aus, wobei das zweite dem ersten diente. Es war ein verschiedenartiges Balancieren, welches schein-

bar im absoluten Gleichgewicht den Höhepunkt im Idealen zu erreichen suchte. Und es scheint, daß man heute in diesem Ideal kein Ziel mehr findet; daß der die Schale in der Wage haltende Hebel verschwunden ist und daß beide Schalen als selbständige, von einander unabhängige Einheiten ihre Existenz zu führen beabsichtigen. Dem angenehmen Ergänzen des Abstrakten durch das Gegenständliche hat die Kunst scheinbar ein Ende bereitet. Einerseits wird dem Abstrakten die divertierende Stütze im Gegenständlichen genommen, und der Beschauer fühlt sich in der Luft schweben. Man sagt: die Kunst verliert den Boden! Andererseits wird dem Gegenständlichen die divertierende Idealisierung im Abstrakten (das „künstlerische" Element) genommen, und der Beschauer fühlt sich an den Boden genagelt. Man sagt: die Kunst verliert das Ideal!"

Kandinsky hat ein ganzes Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte der Kunst vorausgeahnt. Von dem Troß der zuspätkommenden Nachläufer der Impressionisten, die heute noch auf den Akademien neben den alteingesessenen idealisierenden Realisten, Naturalisten usw. aufgezüchtet werden, braucht man nicht zu sprechen. Die emsige Schar aus dem Lager des vermeintlich noch immer „werdenden Expressionismus" sammelt eifrig Brocken aus der großen Lehre des zur Klassik gediehenen Kubismus, wirft diesen und die „Natur", die wohl verleugnet wird, aber im Bewußtsein als ein Gegenüber, als reales, widerspenstiges Objekt nicht schwindet, in zwei Wagschalen, um — ganz wider Willen — jenes Gleichgewicht zu erreichen, das weniger einem Ideal

als einer Gleichung ähnlich sieht, in der es kein Unbekanntes, Ungenanntes mehr gibt: eine kunstgewerbliche, rechnerische Lösung von Aufteilungsmöglichkeiten der Fläche, — die gesuchte „Seele" der Gleichung erweist sich leicht als rationale Größe. Zwei Große in Deutschland verstehen es, das Gleichgewicht des Reinkünstlerischen mit dem Gegenständlichen in ideale Höhen zu heben: Oskar Kokoschka und Emil Nolde. Beide tragen auch das gefährdete Erbe der Vergangenheit durch die Gegenwart mittelmäßiger und unklarer Mitläufer in eine bessere Zukunft hinüber: die gute Malerei. Die Kostbarkeit einiger Quadratzentimeter malerischer Materie ihrer Bilder entschädigt für die hemdärmeligen Gesten der stürmenden Dränger, die edelstes Porzellan von der reichgeschmückten Tafel kulturellen und künstlerischen Feinsinnes und Geschmackes wegfegen, um sich aus Markttöpfen an Unausgegorenem zu berauschen. — Die große Realistik ist für Kandinsky „ein Streben, aus dem Bilde das äußerlich Künstlerische zu vertreiben und den Inhalt des Werkes durch einfache (unkünstlerische) Wiedergabe des einfachen, harten Gegenstandes zu verkörpern. Die dieser Art aufgefaßte und im Bilde fixierte äußere Hülse des Gegenstandes und das gleichzeitige Streichen der gewohnten, aufdringlichen Schönheit entblößen am sichersten den inneren Klang des Dinges. Gerade durch diese Hülse, bei diesem Reduzieren des „Künstlerischen" auf das Minimum, klingt die Seele des Gegenstandes am stärksten heraus, da die äußere, wohlschmeckende Schönheit nicht ablenken kann". Hier muß — so verwunderlich

und absonderlich ein solches Unterfangen auch sein mag — „wahrgesagt" werden. Diese Realistik ist der eine Weg der Kunst, den sie für die nächste Zeit gehen wird. Nicht der Naturalismus oder malerische Realismus unserer bisherigen Kunsthistorie ist damit gemeint, obgleich Holbein und Courbet angerufen werden, sondern der neue italienische Verismus der Futuristen, der den Elektromotor, die Nähmaschine, das Flugzeug, Wasserspiele und das Feuerwerk in den Bereich künstlerischer Tat und Gewalttat zieht, die „Maschinenkunst" (Tatlinismus) in Rußland, dessen Vorläufer Picasso und Braque in Paris (1913) sind, über welches Ereignis Umanski (Neue Kunst in Rußland) berichtet: „Die Kunst ist tot, — es lebe die Kunst, die Kunst der Maschine mit ihrer Konstruktion und Logik, ihrem Rhythmus, ihren Bestandteilen, ihrem Material, ihrem metaphysischen Geist, — und die Kunst des „Contrereliefs!" Dieses findet keine Art von Material der Kunst unwürdig: Holz, Glas, Papier, Blech, Eisen, Schrauben, Nägel, elektrische Armatur, gläserne Splitter zum Bestäuben der Flächen, die Mobilfähigkeiten einzelner Teile des Werkes usw. Alles das wird zu rechtmäßigen Mitteln der neuen Kunstsprache erklärt und ihre neue Grammatik und Aesthetik fordert vom Künstler weitere handwerksmäßige Ausbildung und einen Bund mit seinem mächtigen Alliierten, — der herrschenden Maschine. Ein Triumph des Intellektuellen und Materiellen. Die Verneinung der Rechte des Geistes auf isolierte Autonomie. Eine Quintessenz der heutigen Wirklichkeit — der souveränen Technik des siegenden

Materialismus, — so muß man die „Contrereliefkunst" erklären, die die heiligen Worte „Kunst", „Malerei", „Bild" in Anführungszeichen gestellt hat." Das ist konsequent! Der Gegenpol des „Geistigen" in der Kunst Kandinskys. Aber eine große Realistik ist auch schon in einigen Werken der deutschen Künstlerin Paula Modersohn. Ihr Verhältnis zum Objekt der Darstellung war ein direktes, zwischen welches sich kaum mehr ablenkende Beziehungen zur gewohnten schönen Malerei schoben, sondern eine Optik zeigte sich bildformend, die durch die drei Dimensionen des Gegenstandes dessen Existenz genügend bestätigt fand und der die einfache Tatsache des körperlichen Da-Seins das Wunder des Lebens schlechthin war, aber ein Wunder, das man hinnimmt wie ein gläubiges Kind, — als Realität: einfach Gestalt. Auch der Dadaist George Grosz, der ein großer Stilist ist (alle Künstler sind Stilisten), mag nicht von seinen Zeichnungen, Gemälden sagen, sie seien aesthetische Gebilde. Die Formzeichen wollen zuerst nur so gesehen und gelesen werden, daß der Aufnehmende von ihnen fort zum Erreger, dem Gegenstande, der aufreizenden Begegnung hindenkt. Das erzeugende Leben ist wichtiger als sein Erzeugnis, das Kunstwerk. Je weniger man aber von reinen Kunstwerten wissen möchte, je mehr das Objekt selbst seine Beziehungen zu allen anderen nachweisen muß, „Gegenstand" nicht mehr der, sondern in der Kunst wird, um so abstrakter tritt es in Erscheinung, da es ja — zur Sprache wird. Weil man die Erscheinungswelt nicht mehr in „verschönender Interpretation" zu erleben braucht, —

man muß sie nur erleben, als Sein im Raum — ersteht, — wenn im Sein Sinn ist — im Kunstwerk, das aus den „Realien" des Weltenchors komponiert ist, die „vierte" Dimension, wird transzendentes Erlebnis. Also: „Das zum Minimum gebrachte „Künstlerische" muß hier als das am stärksten wirkende Abstrakte erachtet werden". (Kandinsky).

Auch die „nur" malenden neuen Realisten sind natürlich keine Reaktionäre, sondern Futuristen in jeder Beziehung. Sie beginnen ihr Werk im Gegensatz zur malerischen Tradition und enden mit dem Vorstoß gegen den sogenannten Expressionismus, der für sie letzte Aeußerung sublimierter bürgerlicher Geistesverfassung ist. Des letzteren Flucht vor der Realität kennzeichnen jene als Symptom der Angst, der Ratlosigkeit vor dem beginnenden Zusammenbruch aller alten Ideale, Ordnungen, Lebensverhältnisse einer untergehenden Klasse, die sich ein „Jenseits" zaubert, weil die Welt aus den Fugen gerät. Für die Realisten ist der Wille zum Jenseits (oder zur „Kunst") ein Versagen vor der Wirklichkeit, Ausbiegen um die Dinge herum, die hart an die Leiber der Protestierenden stoßen und nicht damit verschwinden, daß man sie leugnet. Man sollte vor ihnen also nicht fliehen, sondern sie noch deutlicher als bisher in Verbindung zum Raumleben des Menschen bringen. Der klassische Kubismus der Franzosen enthüllt jetzt, nachdem das Räumliche

auf der Bildfläche durch parallele, aufeinander bezogene Ebenen symbolische Wiedergabe erfahren hatte und der räumliche Gegenstand erst durch die gewiß vierte (geistige) Dimension seine vollendete Abgrenzung erfuhr, auch für Uneingeweihte einen neuen Kern: um die isolierte räumliche Erscheinung (für den Kubismus begrenzte Form) und ihr Verhältnis zu gleichzeitigen Daseinsgebilden (für den Kubismus Formbeziehung innerhalb begrenzter Raumausschnitte) darzustellen, ist eine Betonung der Bildebene nicht so wichtig als die klare, übersichtliche Erfassung der Körperwelt durch drei Messungen und ihre symbolische Wiedergabe vermittels stereometrischer Grundformen, deren Darstellung sich der üblichen Linearperspektive und Geometrie als Mittel zu bedienen hätte. Selbstverständlich kommt es vor allem, wie im klassischen Kubismus, auch hier auf das hellsichtige Erlebnis der Form-Verhältnisse an. — Es gelten Quantitäten, keine Qualitäten: das durch das Leben sich an jeder neuen Wende stofflich Individualisierende, das biologische Moment, bleibt unbeobachtet. Reinlichste Begrifflichkeit und ein in der Kunst bisher nicht dagewesenes Abstraktionsvermögen konnten so die menschliche „Einfühlung" in Vergangenheit und Zukunft des doch als lebendig empfundenen Objekts der künstlerischen Wiedergabe ausschalten, um Symbole für einen „Bestand", „Befund" im Querschnitt des Raumes mit der Zeit zu fixieren. Die Dauer also verschwindet, es bleibt der Raum und das ihn „gleichzeitig" Aufbauende. Diese bildnerisch-anschauliche Beweisführung für den Raum als unmittelbare Bewußtseins-

tatsache entspringt dem Gefühl und der Vorliebe für die Dialektik der Tatsachen des Lebens überhaupt. Die Beobachtung, daß nach den unkompliziertesten Formen gestrebt wird, um der Aufnahmefähigkeit des Kunstkonsumenten, des Publikums, gerecht zu werden, ist nicht unwichtig. Der soziale Zug ist nicht zu verkennen und zeigt sich in den gewählten Themen, die vielfach dem industrie-technischen Leben, der Großstadt entnommen sind. Der klassische Kubismus war bewußt „l'art pour l'artiste". Der Expressionismus wollte nicht einmal l'art pour l'art, sondern volkstümlich sein, konnte aber doch nur für Eingeweihte Geltung haben; um so mehr wendet sich der abgewandelte Kubismus an das Volk, sucht schnelle Verständigung vermittels längst bekannter, fest umrissener, stark geometrisierter Körperformen, Linearperspektive, primitiver Bildzeichnung, großflächiger Farbenverteilung. — Die ersten italienischen Futuristen waren energische Gegenwartsmenschen, vielleicht die lebendigsten, gesundesten Repräsentanten des alten Erdteiles, die seine Amerikanisierung vorausahnten, wünschten und es in origineller Weise ausdrückten. Der Simultanismus ihrer Malerei war, dem Instinkt nach, der Beginn der neuen Realistik, die kommen wird, schon da ist. Er entsprang dem intensivsten Zeitgefühl, aus dem Erlebnis der Gleichzeitigkeit unermeßlich vieler räumlicher Ereignisse in der Dauer, welche ja nur das eigene Leben sein konnte, das sich mit aller Energie und Leidenschaft den wirklichen oder vermeintlichen Aufgaben, Interessen und Emotionen der gegen-

wärtigen, gleichzeitigen Menschheit zuwandte. Ihre Kunst sollte die Flächenprojektion unserer stärksten Antriebe zur Bewegung (Bewegtheit) sein. Dieses Zeitmoment machte sie nicht im malerischen Ausdruck, aber im verborgenen Wesentlichen zu Realisten. Malerische Realisten sind sie durch die Gegenaktion des klassischen Kubismus geworden, der das psychologische Moment, die seelische Dynamik, die Bewegtheit ausschied, den objektiven Raum durch das Netz des Denkens isolierte und einen räumlichen Sach-Bestand postulierte, der unabhängig von den anderen Bewußtseinsinhalten gegeben sei. Der Kubismus untersuchte eben auf seine Weise die Beziehungen zwischen Körper und Geist. Die Vorstellung und der Begriff des Simultanen waren aber das verbindende Glied zwischen Futurismus und Kubismus. Heute drückt der Futurismus das Seelisch-Dynamische, seine Geistigkeit, — ebenso der deutsche Futurist George Grosz, — durch auf der Fläche dargestellte Raumelemente (gegenständliche und stereometrische Gebilde) statisch, indirekt aus. Das streng gesetzliche und unverrückbare Verhalten des Dreidimensionalen sei die Realistik unserer Raumwelt im „Augenblick". — An diese Realistik haben sich auf abstraktem Wege die jungen Künstler herangepürscht und durch ein Minimum an Abstraktion — den Realien wird die Festigkeit ihrer Struktur gesichert, sie verlieren jede bloße Scheinbarkeit — soll der Inhalt des Bildes Erlebnis werden. Die dargestellten Formen sind nur das, wofür sie gelten wollen: Körperformen. Es ist gleichgültig, ob der menschliche Leib durch einen oder als ein Maschinen-

mechanismus interpretiert wird: er gilt im Bild als Maschine im Weltenraum. Eine Philosophie daran zu knüpfen, ist Angelegenheit des Pubikums; der Künstler abstrahiert vom psychologisch mehrdeutigen, eine Vergangenheit und Zukunft in sich tragenden Lebewesen und realisiert es als gegenwärtigen, formalen Mechanismus, als Form im Raum. So also sieht der beginnende Einbruch des „wiedererwachten Naturalismus" aus. Es ist nicht angenehm, mit Ismen spielen zu müssen; doch läßt sich die Materie anders nicht gliedern. Die begrifflichen Vorzeichen weisen immerhin auf die Idee.

Der objektive Raum, die Raumverhältnisse, die Dinge, die Erscheinungen der Außenwelt spielen auf den Bildern Kandinskys gar keine oder eine sehr untergeordnete Rolle. Was er um sich als Welt sieht, ist seine, jeden Augenblick wieder versinkende, Schöpfung. Dieses weiß er. Sie ist als Ganzes da, mit tausendfältiger Individuation im Einzelnen und verschwindet in der nächsten Sekunde, um andere Raumerscheinung aufschießen zu lassen: das sichtbare All ist seine exzentrische Empfindung, die es schafft, durchfühlt, und mit dem sein geistiges Zentrum in Verbindung steht, bis zur Peripherie. Die körperlichen Ursachen der Empfindung interessieren ihn nicht als gestaltenden Künstler. Die Erscheinung wird nicht künstlerisch-synthetisch durch eine gesetzmäßige Form zusammengefaßt, ausgedrückt, als sinnliche Vorstellung in die Erkenntnisse ein-

gereiht. Kandinsky abstrahiert vollständig von der Tatsache und Ursache jener Umwelt und sucht allein ihre psychische Einwirkung auf sein Ich, das zugleich Schöpfer und Erleidender ist, zur klingenden Sprache zu ballen. Das Ich ist ihm das einzig Konkrete, alles andere ist Schein. Das Ich ist aber immer ein Bewegtes, Mannigfaltiges. Sein künstlerischer Ausdruck muß dynamischer Natur sein, klingender Rhythmus. Weil er die Statik, das Gleichgewicht, das die Welt im Augenblick zusammenhält, als begriffliche Vorstellung sich wohl merken kann, doch die Gesetze der Raumerscheinung, die bildnerisch durch Raumsymbole, Raumelemente ausdrückbar sind, nicht sucht und das Erlebnis der Seele keine Dimensionen, Maße, extensive Größen kennt und das einzig Seiende, Wirkliche die klingende Seele ist, der nichts anderes wirklich ist als das, was „innerlich" klingt, darum schien es ihm möglich zu sein, ja notwendig, die ganze Welt, so wie sie ist, ohne gegenständliche Interpretation besitzen zu können. Seine „abstrahierten oder abstrakten Formen (Linien, Flächen, Flecken usw.) sind nicht selbst als solche wichtig, sondern nur ihr innerer Klang, ihr Leben. So wie in der Realistik nicht der Gegenstand selbst oder seine äußere Hülse, sondern sein innerer Klang, sein Leben wichtig sind. — Das zum Minimum gebrachte „Gegenständliche" muß in der Abstraktion als das am stärksten wirkende Reale erkannt werden." Real ist für Kandinsky das schöpferische Leben der Seele als intuitive Bewußtseinstatsache: die durée créatrice im Sinne Henri Bergsons. — Die Farbentheorie Kandinskys

gründet sich auf die Voraussetzung, daß alle vermittels der Empfindung durch die Psyche „aufgenommenen" Farben seelisch eindrucksfähig sind, das jede Farbe gleichsam auf einen Taster drückt und einen inneren Klang auslöst, der als Inhalt, Beiklang in den Chor der uns durchflutenden Musik der Gefühle, Erregungen eingeht. Ist die Seele überreich und bewegt durch äußere Eindrücke und innere Fülle, so will sie spielen und singen von der Freude, vom Schmerz, vom Hellen und Trüben der Welt und ihren tiefsten Verborgenheiten. Sie tritt aus den geheimen unsichtbaren Grenzen, entsteigt für Augenblicke einem eilig dahinfließenden Strom. Es liegt wohl auch Trauer und Angst in diesem Drang. Oder ein wunderbarer, geheimnisvoller Ewigkeitszug. Sie will etwas halten, zusammenballen, was die nächste Sekunde verfließen, veränderlich macht. Ihr lebendigstes Sich-selbst-bewußt-sein, der Geist, formt aus den Hüllen, der Materie, „ewige Symbole" der flüchtigsten, erhabensten Augenblicke des zeitlichen Seins zwischen Geburt und Tod: die Kunstwerke der Sprache, der Musik, der Bildnerei in Farbe und Ton. Sie enthüllen am reinsten, unmittelbarsten den Augenblick der klingenden Seele. Sie haben keinen anderen Zweck als solches Auferstehen. Die Realität ist das Ich. Das Werk des Künstlers ist Sprache, Ausdruck des Ich, symbolisches Zeichen. Das Absolute spricht aus dem endlichen Stoff. Für Kandinsky ist es im Prinzip gleichgültig, ob das physische Gesetz (Statik des Kubismus) oder die Klanggesetze der Seele (Dynamik Kandinskys) künstlerisch dargestellt werden, — das Un-

endliche, das Sein, ist in beiden Fällen hinter dem Kunstwerk zu finden.

Kandinsky hat die Farben und ihre Wirkungen sehr sorgfältig studiert. Seine Beobachtungen werden von den meisten Malern bestätigt. Es wird trotzdem der Einwand erhoben, daß die Theorie keines Beweises fähig sein könne, weil — so sagt man — die gleiche Farbe auf verschiedene Menschen immer eine andere psychische Wirkung ausüben wird. Das ist in gewissem Sinne richtig. Aber auch Kandinsky ist es nicht eingefallen zu behaupten, daß die Pendelbewegung der Erregtheit durch die Einwirkung einer bestimmten Farbe oder eines Farbenkomplexes bei allen Aufnehmenden den gleichen Winkel erzielt. Man wird jedoch feststellen können, daß eine große Zahl der anscheinend gar nicht oder sehr different Reagierenden überhaupt kein „normales" Verhältnis zu Farben besitzt. Es gibt ja auch für Musik fast nicht empfängliche Menschen und solche, die auf jegliche Sinneseindrücke feinerer Art aus Robustheit oder Ueberreiztheit nicht oder so durchaus ungewöhnlich antworten, daß man sie kaum als Gegenbeweise heranziehen darf. Hier sei gleich bemerkt, daß der Kreis psychischer Reaktionen auf Ton, Form und Farbe in der Kunst wissenschaftlich bisher wenig untersucht worden ist. Das Gebiet der optischen Empfindungen erfreute sich besonderer Vernachlässigung. Ueber Klangeinwirkungen scheint man sich schon klarer zu sein. Jedenfalls weiß jeder Mu-

siker ganz genau, warum und wann er die Werte Moll und Dur verwendet, welche Harmonien oder Modulationen anzuwenden sind, um mit Sicherheit den beabsichtigten Eindruck auf den Zuhörer zu erzielen. Auch der Maler schwankt nicht bei der Wahl warmer und kalter Töne, zwischen dunkler und heller Farbgebung in Ungewißheit über den Erfolg der gewählten Ausdrucksart. Nur über den Charakter der einzelnen Farbe und ihren Eigenwert, der durch die Kombination mit anderen Farbwerten in bestimmter Weise veränderlich ist, und über die durch sie erzeugten Stimmungen hat man nicht nachgedacht. Von dem Augenblick an, als Kandinsky die Farben dem Zwecke gegenständlicher Interpretation enthob und sie für sich zu Trägern und Erregern seelischer Inhalte machte, zur optischen Sprache, zu reinen Ausdruckswerten erhob, erhielten sie eine andere Bedeutung als bisher. Es wurde zum erstenmal der Versuch gemacht, mit optischen Mitteln — gleichwie in der Musik mit Klängen — unbegrifflich direkt seelische Vorgänge zu symbolisieren. Und Kandinsky durfte nach langen Untersuchungen voraussetzen, daß seine Bilder „verstanden", so aufgenommen würden, wie die Tonwerke des Musikers: die Farben und Farbenverbindungen konnten mit der gleichen Sicherheit der Wirkungen „gesetzt" werden, wie in der Musik der inneren Notwendigkeit der Tonfolgen und Harmonien die seelische Reaktion in gleicher Folge mit Notwendigkeit erfolgt. — Natürlich läßt sich die Wirkung der einzelnen Farben nicht messen. Farbeneindrücke sind intensive Größen. Man kann wohl sagen, daß die materielle

Ursache des brennenden Rot durch die Empfindung eine stärkere psychische Beunruhigung hervorruft, als es die Einwirkung der materiellen Ursache der Rosa-Empfindung vermag. Das gleiche läßt sich in Beziehung zu allen anderen Farben auch feststellen. Jedoch erhalten diese Beobachtungen in der Kunst für Kandinsky eine andere Bedeutung. Das „Gewicht" der Farbe wird zum Eigenklang, zum Gefühlswert. Die Empfindung blau, grün, gelb, schwarz, weiß ist immer zugleich mit einem seelischen Vorgang verknüpft. Und wenn Kandinsky dem Gelb, das er die typisch irdische Farbe nennt, dem himmlischen Blau, dem satten Grün, dem grenzenlosen Rot usw., jeder einzelnen reinen oder gemischten Farbe einen umgrenzten Bereich geistiger Ausdrucksfähigkeit und seelischen Eindrucksvermögens zuschreibt, diese besonders charakterisierend, so unternimmt er damit nichts anderes als den Versuch der Analyse farbiger Form, wie sie als Formanalyse bildkompositioneller Elemente der Kunsthistoriker längst betreibt, um sich über Ursache und Wirkung des Bildaufbaues oder plastischer Werte Gewißheit zu verschaffen, während die Musikaesthetik sich sogar annähernd gleicher Ausdrücke für das Reich musikalischer Formen bedient. Die Schwierigkeit liegt nur darin, daß durch die weit begrenztere Wahrnehmbarkeit der akustischen Nüancen in der Tonkunst, im Gegensatz zum unendlich Differenzierten optischer Empfindung, auch der innere Wert, der innere Klang, wie ihn Kandinsky nennt, der Farben oder eines Farbenzusammenhanges sich nicht aus einer Farbentonleiter, aus einem Notensystem lesen

und umgrenzen läßt. Es fehlen die Intervalle. Wie ist die Skala der Uebergänge für das menschliche Auge im Sonnenspektrum, wo sind die Stufen des Ueberganges in seiner Farbenfolge? Man kann nur sagen: die Musik der Farbensprache Kandinskys ist überreich, — doch niemals vorher hat die Menschheit versucht, sie so zu hören, wie Kandinsky sie vernahm. Nun lernt das Auge sie lesen, und es wird noch einiger Zeit bedürfen, sie ganz zu verstehen. Damit erst haben sich neue Einblicke in das Reich menschlicher Empfindungen eröffnet.

Eine Unterhaltung über die Kunst Kandinskys kann nur das Wesen seines Schaffens berühren und die Richtung andeuten, die der Suchende einzuschlagen hat, um ins Innere vorzudringen. Ueber die Komposition läßt es sich — wenn überhaupt — nur vor den Bildern selbst sprechen, aber wohl auch dann nicht anders als es Kandinsky selbst tut, wenn er zur Analyse, zur nachträglichen Definition schreitet. Wohl erzählt er, wie ein Bild, eine Komposition ward, — doch seine Deutungen müssen — darum ist er ja auch Künstler — reine Formwertungen sein. Ueber die Elemente einer Komposition (4) sagt er etwa Folgendes: „Zusammenklang ruhiger Massen miteinander, Gegensatz der verschwommenen Formen zu den konturierten, das Ueberfließen der Farbe über die Grenze der Form, das Ueberwiegen des Farbenklanges über den Formklang, Auflösung usw." Zur Komposition (6): „In diesem Bilde sieht

man zwei Zentren: links das zarte, rosige, etwas verschwommene Zentrum, mit schwachen, unsicheren Linien in der Mitte, rechts das grobe, rotblaue, etwas mißklingend, mit scharfen, starken, sehr präzisen Linien. Zwischen diesen zwei Zentren das dritte (dem linken näherliegend), welches erst später als Zentrum erkannt werden kann und doch im letzten Grunde das Hauptzentrum ist. Hier schäumt die rosa und weiße Farbe so, daß sie weder auf der Fläche der Leinwand zu liegen scheint, noch auf irgend einer idealen Fläche. Sie ist vielmehr wie in der Luft schwebend und sieht wie von Dampf umgeben aus . . . Dieses „Irgendwo" des Hauptzentrums bestimmt den inneren Klang des ganzen Bildes usw." Einige Stellen aus der sehr reizvollen Beschreibung eines Bildes mit weißem Rand: „Ich hatte nicht den Wunsch, in diesem doch stark bewegten Bild eine große Unruhe zu bringen. Vielmehr wollte ich, wie ich nachträglich bemerkte, durch Unruhe Ruhe zum Ausdruck bringen . . . Links unten ist Kampf in Weiß und Schwarz, das durch Neapelgelb von der dramatischen Klarheit der oberen linken Ecke abgetrennt ist. Wie die schwarzen undeutlichen Flecken sich im Weiß wälzen, nenne ich „Das innere Kochen in unklarer Form". . . . Mit dem weißen Rand ging es sehr langsam. Alle Entwürfe nutzten mir wenig, das heißt, einzelne Formen wurden schließlich klar in mir, — ich konnte mich aber immer noch nicht entschließen, das Bild zu malen. Es quälte mich. Ich nahm nach Wochen immer wieder die Entwürfe vor Augen und immer fühlte ich wieder, daß ich unreif bin. Nur mit den

Jahren habe ich gelernt, Geduld zu zeigen und nicht zu versuchen, die Aufgabe übers Knie zu brechen. Und also erst nach beinahe fünf Monaten saß ich vor dem zweiten, größeren Entwurf in der Dämmerung und sah plötzlich vollkommen klar, was noch fehlte — der weiße Rand . . . Da dieser weiße Rand die Lösung des Bildes war, so habe ich nach ihm das ganze Bild genannt." — Autotypien nach Gemälden geben das Gegenständliche des Bildes, den Inhalt der dargestellten Geschichtsszene, beim Porträt die Linienzüge des Gesichts, im Landsschaftsbild den Charakter des Geländes wieder. Die Schwarz-Weiß-Technik vermittelt bis zu einem gewissen Grade auch die „Stimmung" des Bildes und seine Linearkomposition. Immer wieder ist man aber überrascht beim Anblick des Originals: die Farben zwingen zur Umordnung aller vorherigen Eindrücke. Technische Wiedergaben dienen nur zur Wiederbelebung von Eindrücken. Das sehr geschulte Auge vermag es, in Abwesenheit des Originals nach bisher unbekannten Wiedergaben den Meister vom Schüler, das Genie vom Talent zu unterscheiden, wenn es alle bezeichnenden Merkmale des Meisters, der Schule durch vorherige genaue Kenntnis ihrer Werke in Erinnerung bringen kann. Das Leben der Bilder Kandinskys ist ihr Farbenklang. In seinem Falle können Reproduktionen nur Anlaß sein, die Schritte zu ihm hinzulenken. Den „abstrakten" Werken Kandinskys gegenüber ist keine andere Methode anwendbar.

Kandinsky ist Russe. Vielleicht können nur Russen oder Menschen, die lange in Rußland gelebt haben, ihn ganz verstehen. Die Kühnheit der jüngsten russischen Kunst, die sich an die Spitze der europäischen Kunstentwicklung gestellt hat, mag dem unbegreiflich sein, der den Charakter des Russen, seinen Idealismus, die Richtung auf das Grundsätzliche nicht kennt, die verbunden ist mit dem Hang zu kühnster Ausschweifung der Phantasie, welche seiner Kunst das durchaus Anarchische, Eigenpersönliche, den von allem Herkömmlichen freien Grundzug gibt. Der fortdauernde Krieg trennt Rußland von der übrigen Welt. Mit ehernen Schritten durchmißt das Reich der Sowjets geistig Jahrhunderte der Entwicklung. In der russischen Seele ist die Weltseele erwacht. Es war dem russischen Geistigen nicht schwer gemacht, die Bande der Tradition von sich abzuwerfen, um als ein neuer Mensch dazustehen, der nichts sehnlicher wünscht, als ohne Erbe sich das Recht zum Dasein zu erkämpfen. Es ist nicht Mißachtung überkommenen Gutes, sondern Stolz und Kraftgefühl nötigen den russischen Künstler, nur sich selbst und seinem Willen zu vertrauen, der Formen schafft, die ihm gemäß sind und keine fremden Hüllen um sein Wesen duldet. Der Nationalismus altrussischer Färbung ist ihm längst ein historisches Kostüm, nur tauglich für Maskeraden, geworden. Damit hat auch seine Kunst die letzten Fesseln gesprengt: sie gehört der ganzen Welt. Kandinsky ist stets ein Weltbürger gewesen. Er schließt in Moskau seine russische Selbstbiographie mit einer Erinnerung, die wie ein Gruß, ein

Wunsch und eine stille Verheißung klingt: „Mit der allmählichen Befreiung des Geistes — des Glückes unserer Zeit — erkläre ich jenes tiefe Interesse und den immer häufiger bemerkbaren Glauben an Rußland, der sich mehr und mehr bei den begabten und freien Elementen in Deutschland zeigt. In den letzten Jahren vor dem Kriege kamen in München immer öfter diese von mir früher unbemerkten Repräsentanten des jungen, inoffiziellen Deutschlands zu mir. Sie zeigten nicht nur ein lebendiges, inneres Interesse für das Wesen des russischen Lebens, sondern auch einen bestimmten Glauben an die „Rettung" durch den Osten. Wir verstanden uns gut und fühlten es klar, daß wir in ein und derselben Sphäre lebten. Und dennoch wunderte ich mich oft über die Intensität ihres Traumes, „irgendwann Moskau zu sehen". Und es war besonders merkwürdig und erfreulich, zwischen den Besuchern auch Holländer, Schweizer und Engländer genau vom selben Schlage zu sehen. Noch während des Krieges — während meines Aufenthaltes in Schweden — hatte ich das Glück, auch Schweden von ebensolchem Geiste zu treffen. — Ebenso langsam verwischen sich die Grenzen zwischen den Völkern, wie Berge langsam zu Ebnen werden. Aber die „Menschheit" ist schon kein leerer Klang mehr". Kandinsky, Chagall, Archipenko, Kokoschka, Nolde, Klee, Grosz, Picasso, Derain, Delauny, Rousseau und andere Namen werden nicht allein in das System völkischer Kunstgeschichtsschreibung eingegliedert werden können. Sie sind einander verwandter als ihrer „Heimatkunst."

ABBILDUNGEN

KOMPOSITION 2 (1910)

275 × 200

LANDSCHAFT IM REGEN (1913) 70×60

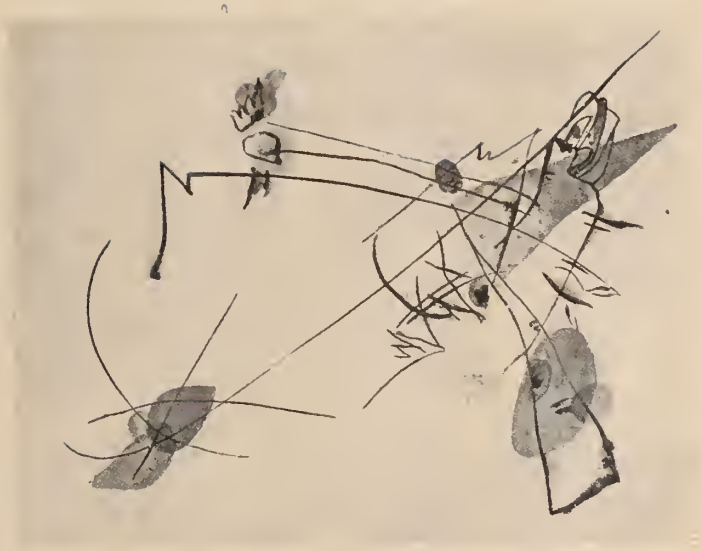
Sammlung Prof. Braune, München

IMPROVISATION 33 (1913) 100×88

Sammlung van Assendelft (Holland)

OMPOSITION 6 (1913)

300 × 195



AQUARELL (1916)

RADIERUNG (1916)

DÄMMERUNG (1917) 71 × 93

KLARHEIT (1917) 79 × 101

TRÜBE (1917)

134×105

ZEICHNUNG (1918)

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Träumerische Improvisation (farbige Beilage)
Zeichnung . . . . . (im Text)
Komposition 2 (1920) 1
Landschaft im Regen (1913) 2
Improvisation 33 (1913) 3
Komposition 6 (1913) 4
Aquarell (1916) 5
Radierung (1916) 6
Dämmerung (1917) 7
Klarheit (1917) 8
Trübe (1917) 9
Zeichnung (1918) 10

Ausgabe A und B enthält außerdem auf dem äußeren Buchtitel die Wiedergabe einer Zeichnung

VON DIESEM WERK WURDEN 10 EXEMPLARE ALS MUSEUMSAUSGABE AUF HOLLÄNDISCH-BÜTTEN GEDRUCKT UND IN HAND-BATIKSEIDE GEBUNDEN, VON 1–10 NUMERIERT UND VOM HERAUSGEBER SIGNIERT. 40 EXEMPLARE WURDEN ALS AUSGABE A AUF DEUTSCHES PAPIER GEDRUCKT, IN HALBLEINEN GEBUNDEN UND VON 11–50 NUMERIERT. FÜR DIE REPRODUKTIONEN ERTEILTE DIE KUNSTAUSSTELLUNG „DER STURM", BERLIN, DIE GENEHMIGUNG. DIE KLISCHEES LIEFERTEN DIE GRAPHISCHEN WERKE MARKERT & SOHN IN DRESDEN, DEN DRUCK BESORGTEN DIE BUCHDRUCKEREIEN ALBERT HILLE UND PETZSCHKE & GRETSCHEL IN DRESDEN.

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG IN FREMDE SPRACHEN, VORBEHALTEN.
COPYRIGHT 1920 BY RUDOLF KAEMMERER VERLAG K. G., DRESDEN.

Rebay

N
44
.K16
Z44
1920

Zehder, Hugo.
WASSILY KANDINSKY. Dresden, 1
dolf Kaemmerer, 1920.

Rebay

N
44
.K16
Z44
1920

Zehder, Hugo.
WASSILY KANDINSKY. Dresde
Rudolf Kaemmerer, 1920.

AUTHOR
TITLE

DATE LOANED	BORROWER'S NAME	DATE RETURNED